

**WOKÓŁ ZAGADNIEŃ WARSZTATU ARTYSTY:
MALARZA, RZEŹBIARZA, ARCHITEKTA...**

TOM I

Redakcja naukowa
Ewa Doleżyńska-Sewerniak i Ryszard Mączyński

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU
MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2020

Małgorzata Korpała

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nysie
mkorpala@wp.pl

NIETYPOWE ROZWIĄZANIA BAROKOWEGO MALARSTWA ŚCIENNEGO NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z TERENU MAZOWSZA

Wstęp

Teren historycznego Mazowsza jest pod względem nowożytnych dekoracji malarskich słabo rozpoznany. Znajduje się tu wiele cennych, lecz szerzej nieznanymi polichromii zdobiących zarówno murowane, jak i drewniane świątynie¹. Wiele z nich zostało w przeszłości zmienionych i przemalowanych. Bliższa analiza wybranych zabytków umożliwi poznanie stosowanych na tym obszarze typowych rozwiązań technologicznych i wyróżniających się, nietypowych dekoracji ściennych.

Informacje o nowożytnych dekoracjach malarskich na Mazowszu są rozproszone i niezbyt liczne. Znacznie więcej uwagi poświęcono dawnej architekturze tego regionu. Dziś obszar historycznego Mazowsza obejmuje także część obecnego województwa łódzkiego oraz podlaskiego. Informacje na temat zabytkowej architektury i dekoracji malarskich można znaleźć w tomach *Katalogu zabytków sztuki*², w których opisano najcenniejsze obiekty poszczególnych powiatów. Najbardziej szczegółowe opracowanie

¹ Niniejszy tekst jest rezultatem badań prowadzonych przez autorkę podczas realizacji projektu nr 11H13006582 „Inwentaryzacja malarstwa ściennego średniowiecznego i nowożytnego na Mazowszu”, realizowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, pod kierunkiem prof. J. Lewickiego, Instytut Historii Sztuki UKSW w Warszawie.

² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, red. J. Łoziński, Warszawa 1953; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1962–1993; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 9: *Województwo łomżyńskie*, red. M. Kałamańska-Saeed, Warszawa 1982–1988.

drewnianych kościołów na Mazowszu i ich dekoracji przygotował Jacek Wiśniewski³. Opublikowano także dwa albumy prezentujące najważniejsze świątynie na tym terenie oraz ich dekoracje⁴. W 2009 roku z inicjatywy Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków wydano album przedstawiający tamtejsze kościoły drewniane⁵. Wystrój nowożytnych świątyń omówili ostatnio Michał Wardzyński, a także Małgorzata Korpała oraz Jakub Lewicki⁶. Wystrój wnętrz kościołów na tym terenie był do lat siedemdziesiątych XX wieku traktowany jako mniej ważny. Monograficznego opracowania doczekały się tylko nieliczne przykłady dekoracji malarskich. Najważniejszą pracą na ten temat jest publikacja Stanisława Szymańskiego⁷, który jako pierwszy podjął się analizy związków konstrukcji budowli i kompozycji jej wystroju, a także warsztatowych uwarunkowań pracy twórców (techniki, narzędzia, materiały). Najbardziej szczegółowego opracowania doczekał się wystrój kościołów w Boguszycach, Skułach oraz Goźlinie-Porzeczu Mariańskim.

Analiza wybranych dekoracji

Boguszyce

Kościół w Boguszycach pod Rawą Mazowiecką został ufundowany przez związanego z Warszawą Wojciecha Bogusławskiego herbu Rawicz, będącego podskarbisem dóbr mazowieckich królowej Bony Sforzy. Zbudowano go w latach 1550–1558. Po zakończeniu budowy wykonano malarską dekorację wnętrza (il. 1), którą prawdopodobnie nieznacznie uzupełniano jeszcze przed 1569 rokiem⁸. Polichromie stanowiły spójny wystrój świątyni, ale po 1760 roku zostały one zamalowane. Kościół w Boguszycach wzbudził zainteresowanie konserwatorów i miłośników zabytków na początku XX wieku, kiedy podczas remontu w 1928 roku pod ścienną pobiałą odkryto renesansowe polichro-

³ J. A. Wiśniewski, *Kościół drewniany Mazowsza. Przewodnik*, Pruszków 2016, s. 317–319.

⁴ *Mazowieckie kościoły drewniane*, red. R. Nadolny, Warszawa 2009.

⁵ Ibidem.

⁶ M. Wardzyński, „Zarys dziejów malarstwa monumentalnego na Mazowszu w epoce nowożytnej”, mps niepublikowany, przygotowany w 2016 r. w ramach grantu „Inwentaryzacja malarstwa ściennego średniowiecznego i nowożytnego na Mazowszu”, realizowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki; M. Korpała, *Malarstwo a architektura. Przegląd nowożytnych wystrojów malarskich w drewnianych kościołach na Mazowszu*, [w:] *Drewno w architekturze*, red. J. Kurek, Kraków 2016, s. 219–231; J. Lewicki, *Wystrój nowożytnych kościołów drewnianych na Mazowszu. Problematyka inwentaryzatorska i badawcza*, [w:] ibidem, s. 265–281.

⁷ S. Szymański, *Wystroje malarskie kościołów drewnianych*, Warszawa 1970.

⁸ M. Wardzyński, „Zarys dziejów malarstwa...”, s. nlb.

mie. Był on jednym z niewielu zabytków drewnianych na Mazowszu uznawanych za cenne i godne ochrony, a także jedynym znanym mazowieckim kościołem z rozbudowaną kompozycją malarską wnętrza⁹. Omówiony zespół malowideł został opisany w 1930 roku przez Michała Walickiego, a po całkowitym odsłonięciu dekoracji naw w 1939 roku również przez Witolda Kieszkowskiego. Analizy naukowe sprawiły, że już w okresie międzywojennym, gdy prowadzono pierwsze prace konserwatorskie, postulowano jego pieczołowitą ochronę, którą zawarto w hasle „kościół muzeum”¹⁰. Malarską dekorację wnętrza w całości odsłonięto do 1939 roku. Kolejne prace konserwatorskie odbyły się w latach sześćdziesiątych XX wieku¹¹. Ostatnią kompleksową konserwację wraz z wzorcowymi badaniami technologicznymi i historyczno-artystycznymi wykonano w latach 2004–2009 pod kierunkiem Marii Lubryczyńskiej. Wówczas przeniesiono część polichromii ze ściany zachodniej i chóru muzycznego na ściany boczne nawy, porządkując w ten sposób wcześniejsze zmiany¹².

Program dekoracji wnętrza opracował miejscowy proboszcz – ks. Wojciech Wędrogowski. Jak wykazały przeprowadzone badania, malatura wykonana została w tradycyjnej technice kazeinowej. Powstała ona około 1558 roku. Autorstwo jest obecnie przypisywane trzem różnym twórcom związanym z cechowym środowiskiem warszawskim. Pierwszym z nich był malarz Jan Jantas, który wykonał także kwatery na skrzydłach ołtarza głównego Ukrzyżowania sygnowane datą „1558”. Drugi artysta to Stanisław Pieczonka z Nowej Warszawy, autor obrazów na skrzydłach obu tryptyków przytęczowych z sygnaturami wiązany „SP” i datą „1558”. Trzecim malarzem był Maciej z Kocka, sygnujący swe dzieła inicjałami „M CK” oraz kartuszem z godłem cechu malarskiego¹³.

Iluzjonistyczne ramy architektoniczne dekoracji w Boguszycach nawiązują do kompozycji Giovanniego Battisty Venetusa w kościołach „grupy pułtuskiej” w Płocku, Pułtusku i Broku, co świadczy o ich oddziaływaniu na szesnastowieczne dekoracje świątyń na Mazowszu. Jednakże dekorację kościoła w Boguszycach zaprojektowano w nieco

⁹ J. Przeworska, M. Walicki, *Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach*, Warszawa 1929.

¹⁰ M. Walicki, *Drewniany kościół-muzeum*, seria Ochrona Zabytków Sztuki, red. J. Remer, z. 1–4, cz. 2, Warszawa 1930–1931, s. 371–382, il. 289, 301.

¹¹ M. Lubryczyńska, *Konserwacja i restauracja renesansowych malowideł ściennych drewnianego kościoła pw. św. Stanisława biskupa w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków”, LXVI, 2013, nr 1–4, s. 202.

¹² W trakcie prac konserwatorskich stwierdzono, że podczas jednego z dawnych remontów kościoła znacznie przekształcono zachodnią część budowli, a zdemontowane polichromowane deski wykorzystano do uzupełniania zniszczonych fragmentów dekoracji w innych miejscach wnętrza. Pierwotną lokalizację tych kompozycji, a także szczegółowe powody ich przeniesienia przedstawiła M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków”, III, 2006, nr 3, s. 38–39.

¹³ M. Wardzyński, „Zarys dziejów malarstwa...”, s. nlb.

odmienny sposób. Iluzjonistyczna architektura tworzy scenograficzne tło dla scen figuralnych. Strop pokrywa sieć medalionów i rozet połączonych ze sobą listwami oraz ornamentami roślinnymi, które ozdobiono groteską i medalionami z antykizującymi portretami z profilu (il. 2). Na stropie i ścianach umieszczono też liczne *drollerie* imitujące na szczytach ścian belki legarów i kroksztyny z rozpiętymi pomiędzy nimi girlandami z postaciami puttów.

Ściany zamykające prezbiterium okolono wysoką opaską-lamperią imitującą rozpięte sztywno opony materii o ozdobnych weneckich wzorach. Wyżej umieszczono wysokie kolumny tralkowe. Okna i portal zakrystii zaakcentowano wąskimi, listwowymi obramieniami z półkolistymi naczófkami. Przedstawienia figuralne zostały podzielone na kilka scen kompozycyjnych i one były inspirowane współczesną grafiką południowoniemiecką, naddunajską i niderlandzką (Lambrecht Hopfer, Lucas Cranach starszy, Sebald Beham, Hans Schäufelein oraz Hans Springinklee). Realistycznie namalowane na ścianach prezbiterium postacie świętych patronów Królestwa oraz św. Mikołaja w nawie południowej przypisuje się obecnie Janowi Jantasowi. Scenę Nawrócenia św. Pawła na ścianie północnej prezbiterium, figurę św. Krzysztofa w zamknięciu prezbiterium, Chrystusa Pantokratora i ewangelistów na jego stropie, a także personifikacje siedmiu grzechów głównych, zobrazowane w konwencji malarstwa rodzajowego (w nawie północnej) oraz postaci męskich i aniołków (w południowej) wymalował Stanisław Pieczonka. Kompozycje figuralne znajdujące się na ścianach naw bocznych: ofiary Abrahama, pokłon Trzech Króli, koronowanie cierniem, św. Marcina z Tours wymalował Maciej z Kocka.

Nowożytny charakter dekoracji podkreślają umieszczone na ścianach i na stropie obszerne inskrypcje fundacyjne oraz fundatorski herb Rawicz namalowany na parapacie chóru muzycznego. Biorąc pod uwagę podobny czas powstania dekoracji w kaplicy biskupiej Andrzeja Noskowskiego w Pułtusku i w kościele w Boguszycach oraz bliskie związki obu fundatorów z mazowieckim dworem królowej Bony, przyjęto, że autorem wystroju świątyni był Stanisław Pieczonka¹⁴. Twórcy boguszyckich polichromii byli finansowani przez podskarbiego dóbr mazowieckich Wojciecha Bogusławskiego herbu Rawicz. Był on obecny na królewskim dworze królowej Bony Sforzy.

Polichromie zostały namalowane na ścianach z sosnowych belek, które wyrównano toporem, a szczeliny między belkami wypełniono pasami grubo tkanego płótna. Drewno pokryto dość cienką warstwą zaprawy kredowo-klejowej, której biały kolor stanowi tło całej kompozycji. Na gruncie pędzlem naniesiono cienki czarny kontur i wypełniono go warstwami barwnymi. Malowidła wykonano *alla prima* w technice chudej tem-

¹⁴ M. Łodyńska-Kosińska, *Pieczonka Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 106.

pery jajowej¹⁵. Warstwy malarskie są w partiach jaśniejszych półkryjące, co powoduje, że przebija przez nie biały kolor zaprawy (il. 3).

Kompozycja i technologia dekoracji malarskich wskazują na ich wykonanie przez dobrze wykształconych malarzy, którzy doskonale opanowali tajniki sztuki malarzkiej. Ich umiejętności odzwierciedlały ponadprzeciętny poziom warsztatowy cechu malarzkiego. Biegłość techniczna malarzy łączyła się z umiejętnością wybrania i wykorzystania dobrych wzorów graficznych, których przemyślana i prawidłowo rozrysowana kompozycja wyróżnia się na tle wszystkich polskich malatur z tego czasu. Artyści zastosowali także perspektywę z elementami architektonicznymi, która tworzyła dodatkowe złudzenia optyczne. Mistrzowsko operowali również linią i plamą barwną, która nadała poszczególnym postaciom przestrzenność i dynamizm. Ranga dekoracji została zachowana dzięki wzorcowej konserwacji z ostatnich lat wykonanej pod kierunkiem Marii Lubryczyńskiej, pozwalającej w pełni wyeksponować artystyczne walory tej kompozycji.

Zupełnie odmiennie przykłady pod względem technologii wykonania dekoracji wnętrza reprezentują kościoły w Goźlinie-Porzeccu Mariańskim oraz w Skułach. Polichromie są tam namalowane na podłożu płóciennym, które jest przytwierdzone do ścian i stropów.

Goźlin-Porzeccze Mariańskie

Drewniany kościół w Goźlinie-Porzeccu Mariańskim został wzniesiony w 1776 roku przez marianów ze Zgromadzenia Braci Niepokalanego Poczęcia NMP dzięki fundacji kasztelana liwskiego Krzysztofa Cieszkowskiego. Kościół ma trzy nawy z transeptem i zamkniętym prostokątnie prezbiterium. Elewację zachodnią akcentują dwie niewysokie wieże zwieńczone barokowymi hełmami. W tym samym czasie wykonano dekorację wnętrza w formie iluzjonistycznej polichromii. Tworzy ją namalowana architektura imitująca wnętrze murowanego kościoła. Na ścianach wykonano iluzjonistyczne imitacje podziałów architektonicznych, jak: boniowane pilastry, belkowanie, gzymsy, sztukaterie oraz architektoniczne ołtarze i okna (il. 4). Taki charakter dekoracji nadaje wnętrzu drewnianego kościoła cechy murowanej monumentalnej świątyni. Uzupełnieniem dekoracji są namalowane na płótnie architektoniczne ołtarze, które umieszczono w transepcie kościoła. Stropy prezbiterium i środkowej części transeptu dekorowane są kompozycjami figuralnymi przedstawionymi na tle otwartego nieba, a stropy naw bocznych oraz zakończeń transeptu imitują stropy ramowe. Jest to spójnie architekto-

¹⁵ M. Lubryczyńska, *Konserwacja i restauracja renesansowych malowideł...*, s. 211.

niczne wnętrza, a dekoracja malarska powieli i rozbudowuje rzeczywiste podziały konstrukcyjne ścian naw i prezbiterium.

Za wykonawcę polichromii w Porzeczcu Mariańskim uznaje się marianina Jana Niezabitowskiego (1744–1804), który od 1793 aż do śmierci w 1804 roku rezydował w niedalekim klasztorze w Skórcu pod Siedlcami¹⁶. Artysta został zidentyfikowany na podstawie analizy archiwaliów klasztoru Marianów w Archiwum Polskiej Prowincji Marianów¹⁷. O wywodzącym się z drobnej szlachty Janie Niezabitowskim wiadomo, że ukończył studia filozoficzne i teologiczne, a później, w latach 1776–1793, przez 17 lat przebywał w Rzymie w klasztorze św. Wita, Modesta i Krescencji, gdzie uzyskał tytuł doktora teologii. Z archiwaliów wynika, że w Rzymie Niezabitowski podjął studia malarskie, ale poza stwierdzeniem, że „starannie się wyszkolił w malarstwie”, nie znaleziono o nim żadnych szczegółowych informacji. Nie zachowały się też wczesne dzieła Niezabitowskiego w polskim kościele pw. św. Stanisława ani też w kościele św. Wita, Modesta i Krescencji w Rzymie, opustoszałym na początku XIX wieku po usunięciu polskich braci marianów.

Działalność Niezabitowskiego w Polsce to okres 11 lat, który przypada na ostatnią dekadę XVIII wieku. Jako twórca wywodzący się i związany ze środowiskiem zakonnym był autorem licznych obrazów kultowych znajdujących się w wielu kościołach na terenie Podlasia i południowowschodniego Mazowsza, w obecnych powiatach garwolińskim, siedleckim, mińsko-mazowieckim, sokołowskim i węgrowskim. Tylko niektóre obrazy Niezabitowskiego były przez niego sygnowane „P. Joannes Marianus” lub „Joannes Marianus Scurci”. Na innych znajduje się tylko szczątkowy podpis „Nieza..”. Natomiast pełna sygnatura malarza znajduje się na odwrociu obrazu w kaplicy szpitalnej w Mieni¹⁸. Obrazy Jana Niezabitowskiego opierały się na włoskich wzorach ikonograficznych inspirowanych znaną mu sztuką rzymską. Były to dzieła malowane w technice olejnej na płótnie. Pod względem technicznym należy uznać, że wykonane są one z pełną znajomością warsztatu i biegłością w uzyskiwaniu delikatnego modelunku postaci, ich twarzy oraz szat¹⁹. Przyjmuje się, że w kościele w Goźlinie Jan Niezabitowski był autorem koncepcji wystroju całego wnętrza. Nie budzi także wątpliwości jego autorstwo ołtarzowych obrazów olejnych. Z archiwalnych przekazów wynika, że pozostała

¹⁶ I. Galicka, H. Sygietyńska, *Jan Niezabitowski – malarz mariański*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVI, 1974, nr 36(3), s. 269–280; *idem*, *Odkrywanie sztuki. Sztuka odkrywania*, Warszawa 1994, s. 63–68, 128; *idem*, *Niezabitowski Jan*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. M. Arszyski, I. Bał, M. Biernacka, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 1998, s. 87–89; M. Wardzyński, „Zarys dziejów malarstwa...”, s. nlb.

¹⁷ I. Galicka, H. Sygietyńska, *Niezabitowski...*, s. 87–89.

¹⁸ *Idem*, *Odkrywanie sztuki...*, s. 63.

¹⁹ *Idem*.

dekoracja wnętrza została zrealizowana przy współudziale pomocników. Dzieła malarskie Niezabitowskiego uważane są przez historyków sztuki za niezbyt wysokiej klasy. Jednak sam Niezabitowski jest uznawany za „opatrzonego” w dobrych przykładach włoskiego malarstwa²⁰. Dekoracja w Goźlinie jest transpozycją późnobarokowej sztuki rzymskiej i znacząco wyróżnia się na tle innych kompozycji z tego czasu. Już w okresie międzywojennym stwierdzono, że jest to jedyny tego typu drewniany kościół o tak bogatej polichromii i jedyne tego typu dzieło w okolicy. Za najlepsze pod względem artystycznym uznawano postacie apostołów i tło pejzażowe. Polichromię goźlińską oceniano, że „irytuje świetnością pomysłu, rozmachem kompozycyjnym, opanowaniem perspektywy, użyciem światłocieni i szlachetnym umiarem kolorystycznym utrzymanym w szarej, niebieskawej i oliwkowej tonacji z brunatno-czerwonymi akcentami”²¹.

Nietypowa jest technika goźlińskich polichromii. Iluzjonistyczne ołtarze i pozostałe elementy dekoracji malarskich wykonano jako obrazy w technice tempery na płótnie, które przybito do drewnianych ścian (il. 5)²². Obrazy ołtarzowe zostały namalowane na płótnie w technice olejnej, a następnie naklejone i przybite gwoździami do ściany wewnątrz namalowanej iluzjonistycznie ramy. Otaczając obraz pozostała część kompozycji wykonano w taki sposób, że tylko z bliska można zauważyć zmianę technologii. Płótnem obito także elementy bramki przy ołtarzu głównym (il. 6). Polichromie namalowane bezpośrednio na drewnie powstały w technice tłustej tempery. Późniejsze poprawki i przemalowania dekoracji wykonano w technice olejnej.

Skutę

Autor dekoracji wnętrza drewnianego kościoła św. Apostołów Piotra i Pawła w Skułach pod Mszczonowem jest dotąd nierozpoznany. Kościół w Skułach został wzniesiony na miejscu wcześniejszej świątyni spalonej w czasie wojen szwedzkich w 1678 lub w 1775 roku²³. Z protokołu z wizytacji archidiaconatu warszawskiego z 1777 roku wynika, że wnętrze świątyni było obite płótnem z wymalowaną na ścianach iluzjonistyczną polichromią, którą malowano olejno (il. 7). Najpierw powstał iluzjonistyczny ołtarz główny z figurą Boga Ojca na obłokach i obrazem Ukrzyżowania, który był inspirowany rycinami augsburskimi z połowy XVIII wieku. Iluzjonistyczny ołtarz jest nastawą dla snycerskiej mensy. W późniejszym czasie polichromie zostały uzupełnione o przedstawienia patronów kościoła, Maryi i św. Jana Ewangelisty, umieszczone w iluzjonistycznych

²⁰ *Idem*, s. 65.

²¹ *Idem*, s. 68.

²² I. Galicka, H. Sygietyńska, *Niezabitowski...*, s. 88.

²³ *Katalog zabytków sztuki polskiej...*, t. 10, z. 4, s. 33, fig. 107.

niszach, oraz dekoracje ścianek flankujących ścianę ołtarzową. Powstały wówczas iluzjonistyczne, klasycyzujące nastawy oraz kompletna dekoracja ścian nawy i balkonu chóru muzycznego.

Polichromia w Skułach nie ma żadnej publikowanej monografii, a na obecnym, wstępnym, etapie badań i biorąc pod uwagę uwarunkowania historyczne (fundatorzy zakonni), można związać ją ze stołecznym środowiskiem artystycznym. Przy powstaniu bocznych ołtarzy i dekoracji nawy pracował Józef Rutkowski z Warszawy²⁴.

Pod koniec XIX wieku wnętrze kościoła w Skułach zostało w bardzo dużym zakresie przemalowane. Potwierdza to sygnatura Józefa Spornego z datą 1896 roku, znajdująca się na stropie prezbiterium. Ogólna kompozycja pierwotnej polichromii została zachowana, ale całkowicie zamalowano na biało strop, a przemalowanie spowodowało znaczne uproszczenie form, a nawet zmianę rodzajów ornamentów (il. 8). W ostatnich latach na ścianach wykonano odkrywki, w których spod patronowej dekoracji wyłaniają się fragmenty całkowicie odmiennej dekoracji. Jest to ornament roślinny, który wydaje się namalowany z wykorzystaniem szablonu, o czarnym konturze i ugrowo-złotym wypełnieniu (il. 9). Chociaż interpretacja pierwotnej dekoracji będzie możliwa dopiero po usunięciu warstw wtórnych, można jednak stwierdzić, że przypomina ona popularne wówczas obicia ścienne zwane kołtrynami.

Do wykonania polichromii w kościele w Skułach wykorzystano wiele brytów płótna, które połączono za pomocą mocnych szwów. Dość grubym płótnem oklejono i obito niemal wszystkie płaszczyzny, także strop, półkolistą podniebnie muzycznej empory oraz ozdobnie wycięte zakończenia belek (il. 10). Warstwa malarska położona na białej zaprawie prawdopodobnie została wykonana w technice olejnej. Ustalenie pełnej technologii będzie możliwe dopiero po usunięciu wtórnych przemalowań.

Po 2010 roku rozpoczęto konserwację dekoracji malarskiej w prezbiterium. Prace prowadzono fragmentarycznie i niewprawnie. Na czas konserwacji płótno odcinano i zdejmowano, a potem ponownie przytwierdzano do podłoża. Do dziś widoczne są nierówności pociętego, a potem ponownie naklejanego podobrazia płóciennego (il. 11). Wnętrze wciąż czeka na przywrócenie historycznego wyglądu dekoracji i na kompleksową, poprawną konserwację.

Podsumowanie

Od połowy XVI wieku następowały zmiany warsztatu malarskiego i technologii dekoracji wnętrz. Miały one związek ze zmianami pozycji społecznej malarzy. Wybitni

²⁴ M. Wardzyński, „Zarys dziejów malarstwa...”, s. nłb.

twórcy pracowali bezpośrednio dla dworu i nie wiązali się z cechem malarskim²⁵. Także twórcy dekoracji we wnętrzach sakralnych nie byli związani z cechem. Często wywodzili się z szeregów zakonnych, gdzie powstawały warsztaty artystyczne działające na potrzeby danego zakonu (paulini w klasztorze na Jasnej Górze, dominikanie w Krakowie w XIX wieku czy też Jan Niezbitowski pracujący dla marianów).

Ograniczenie wpływu cechu powodowało, że nie respektowano dotychczasowych wymogów technologicznych, a w efekcie często obniżano jakość dzieł. Malarz musiał opanować biegłość techniczną w mieszaniu farb i ich nakładaniu, jak również umiejętność komponowania i uzyskania za pomocą farb wrażenia przestrzenności brył oraz oddania odpowiednich proporcji. W przypadku malarstwa monumentalnego i wielkoformatowego istotną była także sprawność posługiwania się skrótami perspektywicznymi oraz tworzenia iluzji przestrzeni architektonicznej. Trwałość dzieła, wynikająca z aspektów technicznych, często ustępowała jego treści. Widoczne jest to szczególnie w dekoracjach wnętrz sakralnych, w których rolę zasadniczą odgrywał dobór motywów dekoracyjnych i sposób aranżacji wnętrza, a nie wybór właściwej techniki malarskiej.

W malarstwie sztalugowym XVI wieku odchodzono od charakterystycznej dla okresu wcześniejszego tempery na podłożu drewnianym i szybko rozpowszechniło się malarstwo olejne na płótnie. Oprócz łatwiejszego, w porównaniu z temperą, uzyskiwania modelunku światłocieniowego i miękkich przejść barwnych malowanie na podłożu płóciennym dawało też możliwość bezproblemowego transportu dzieła, a tym samym umożliwiało realizację zamówienia w pracowni. Gotowy obraz malarz zdejmował z pomocniczych krosien i „montował” na miejscu. Przykładem jest złożona technologia polichromii w Porzeczu Mariańskim oraz w Skułach. Przyczyny zastosowania techniki olejnej na płótnie zamiast tradycyjnej techniki temperowej mogą wprawdzie budzić wątpliwości, jednakże naklejenie płótna na deski było znane i stosowane już od czasów średniowiecznych w malarstwie na deskach. Rozwiązanie takie minimalizowało pęknięcie warstwy malarskiej na skutek zmian wymiarów podłoża. Twórcy obawiali się, że w miejscu łączenia desek zaprawa i warstwa malarska będzie się wykruszać. W związku z tym można także przypuszczać, że oklejenie płótnem wnętrza kościoła w Skułach miało służyć uzyskaniu większej trwałości dzieła.

W kościele w Porzeczu Mariańskim w technice olejnej na płótnie wykonane zostały tylko główne sceny kompozycji malarskich. Może to świadczyć o tym, że ich autor nie miał doświadczenia w technikach malarstwa monumentalnego czy też malarstwa na drewnie. Biegłe posługiwał się techniką olejną na płótnie i nie chciał eksperymentować z nowymi spoiwami malarskimi. Można też wysnuć hipotezę, że najważniejsze sceny były malowane jako obrazy w pracowni, a po ich naklejeniu na ścianę uzupełniano wo-

²⁵ J. Dutkiewicz, *Malarstwo*, [w:] *Sztuka polska czasów nowożytnych, cz. I: lata 1450–1650*, red. T. Dobrowolski, W. Molé, Warszawa 1952, s. 149–150.

kół nich pozostałe elementy kompozycji. Być może jednak jest to efekt realizacji przez więcej niż jednego wykonawcę: mistrza skoncentrowanego na najważniejszych miejscach kompozycyjnych (obrazach ołtarzowych) oraz pomocników realizujących „pod dyktando” prostsze elementy kompozycji, jak architektoniczne konstrukcje ołtarzy i architektoniczne detale itp.

Natomiast sposób dekoracji wnętrza kościoła w Skułach wydaje się mieć wiele wspólnego z techniką kołtrynierstwa. Była ona popularna w siedemnasto- i osiemnastowiecznej architekturze mieszkalnej, zwłaszcza mieszczańskiej oraz dworskiej. Były to kompozycje drukowane z wykorzystaniem drzeworytów lub ręcznie malowane na tkaninie (jedwabiu, bawełnie lub lninie) bądź na papierze. W sztuce oraz rzemiośle religijnym kołtrynierstwo wykorzystywano w szatach liturgicznych²⁶. Jednak nie ma informacji, czy technika ta przeniknęła także do sakralnych dekoracji ściennych oraz cieszyła się popularnością. Ze względu na późniejsze przemalowania w kościele w Skułach odniesienie się do tezy, że dekoracja ta powstała jako technika kołtryny, będzie możliwe dopiero, gdy zostaną podjęte prace konserwatorskie, a wtórne warstwy usunięte. Taki sposób dekoracji był nietypowy i we wnętrzach sakralnych niespotykany.

Summary

Unusual Solutions in Baroque Wall Paintings on Selected Examples from Mazovia

Not many examples of modern-era painting decorations, especially in wooden churches, have survived in the historic lands of Mazovia. Many interiors were altered in the past, either by being repainted or by removing all the layers of painted decoration. The existing polychromes are extremely valuable, though not widely known.

The work presents examples of Baroque painted interior decoration, which are extremely rare as far as their technique and technology are concerned. Their uniqueness lies in the use of large-format paintings painted on canvas, which were then nailed to walls and ceilings in order to acquire the illusionist effect of an architectonic interior. Decorations of that type can be found in the churches in Mazovia regarded as the most valuable examples of Polish wooden architecture (e.g. in the churches in Porzeczko Mariańskie and Skuły, and in other selected places). They fully render the coexistence and dialogue between the painting decoration of the interior and the architecture. Usually it is a painted imitation of architectonic detail complemented by figural compositions. The painting composition was described on the background of architecture of the aforementioned churches. The applied methods, authors, technologies and techniques used in decorations, as well as the current state of preservation of the paintings were also analysed.

²⁶ M. Ciechańska, J. Charytoniuk, *Kilka uwag o kołtrynach, ich technologii i konserwacji*, „Ochrona Zabytków” L, 1997, nr 3, s. 275–282.



Il. 1. Kościół św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, w Boguszycach. Widok wnętrza w kierunku prezbiterium. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 2. Kościół św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, w Boguszycach. Widok północnej ściany nawy. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 3. Kościół św. Stanisława, Biskupa i Męczennika, w Boguszycach. Fragment fryzu. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 4. Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej w Gozlinie-Porzeczcu Mariańskim. Widok w kierunku prezbiterium. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 5a-b. Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej w Gozlinie-Porzeczcu Mariańskim: a – iluzjonistyczny ołtarz w transepcie; b – fragment: widoczne połączenie obrazu na płótnie i obramienia namalowanego bezpośrednio na drewnie. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 6. Kościół pw. Matki Boskiej Bolesnej w Gozlinie-Porzeczcu Mariańskim. Fragment bramki przy ołtarzu głównym: powierzchnia obita płótnem, widoczne łączenie brytów. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 7. Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła w Skutumpah. Widok na prezbiterium. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 8. Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła w Skutumpah. Widok na chór muzyczny – ściany, lico empory i sufit są pokryte płótnem. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 9. Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła w Skutumpah. Odkrywką ujawniająca pierwotną dekorację. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 10. Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła w Skutumpah. Fragment empory – płótnem obito profilowany wspornik. Fot. Małgorzata Korpała



Il. 11a–b. Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła w Skułach. Mocowanie brytów płótna na gwoździe:
a – fragment lica empory; b – fragment z prezbiterium z przedstawieniem Marii. Fot. Małgorzata
Korpata